□ سرزمین خورشید

سر دلبران و حدیث دیگران

تهماسب صلح‌جو

سرزمین خورشید

سرزمین خورشید را می‌توان تجربه‌ای شایسته تحسین دانست. چرا که برای ترسیم گوشه‌هایی از واقعیت جنگ، بسیار فراتر از بضاعت صنعت فیلمسازی درایران گام برمی‌دارد و در پاره‌ای لحظه‌ها،چنان چشم اندازی از حوادث تکان‌دهنده پیش رویمان می‌گسترد که در سابقه سینمای جنگ کمیاب است و به زحمت می‌توان نمونه‌هایی مشابه برای آن سراغ گرفت. با این همه، آن قدرکه در واقع نمایی حوادث و تجسم مستندگونه رخدادها به توفیق می‌رسد، در کلیت‌اش موفق نیست . و حاصل چشمگیری به بار نمی‌آورد و در نهایت مجموعه‌ای‌ناهمگون به‌دست می‌دهدکه ملغمه‌ای است از واقع‌گرایی و نمادگرایی و تشبیه و کنایه و استعاره و مجاز، ومن تماشاگردر می‌مانم‌که چگونه از هزار توی چنین آشفته بازاری، حرف حساب فیلم و فیلمساز را بفهمم.در یک کلام،**سرزمین خورشید** از مقدمه‌ای خوب و سنجیده به نتیجه‌ای سردرگم و بی‌هدف می‌رسد و در پایان‌آنچه می‌ماند یک افسوس از ته دل است و بس...

سرگردانی بین بیان سر راست واقع‌گرایانه و نمادپردازی دور از ذهن بیش‌ترین آسیب را به فیلم رسانده است. از همان آغاز، با نمایی از یک تخم پرنده، چشم‌مان با نور و رنگ آشنا می‌شود و به دنیای تصاویر قدم می‌گذاریم. این تخم که نمی‌دانم محصول تقلای چه نوع پرنده‌ای است - بنده تخم شناس نیستم، فقط تخم مرغ را می‌شناسم - به هر حال باید نمادی از زایش

زندگی باشد؛ پرواز پرندگان بر فراز آبگیری آرام این معنا را تقویت می‌کند. پس از این نماد، با حرکت دوربین بر روی سطح آب از آرامش و سکوت و سکون ، با شتابی فزاینده به ناآرامی و تنش و تلاطم می‌رسیم، صداهای مهیب انفجار و ضرباهنگ اوج گیرنده موسیقی‌حس ناامنی را القاء می‌کنند. انگار ناخواسته به سوی حادثه‌ای پیش می‌رویم که با سرشت زندگی سرناسازگاری دارد.

به دنبال آن تصاویر و نشانه‌های نمادین، فصلی دیگر آغاز می‌شود؛ فصلی پرشور و حال و نفس گیر که ما را با رخدادی مقرون به واقعیت آشنا می‌کند. در این فصل، جنگ به مثابه یک واقعیت مسلم با جلوه‌هایی ملموس و به دور از هرگونه نمادپردازی بر پرده سینما جان می‌گیرد. و برندگی‌اش را به رخ می‌کشد و برای انسان،مرگ و ویرانی و خون و آتش و تلخی و تباهی و ناکامی و بی‌خانمانی و فلاکت به بار می‌آورد. جنگ همان حادثه شومی است که با سرشت زندگی سرناسازگاری دارد. با تولدیک نوزاد زندگی آغاز می‌شود و در فضایی مرگبار، مخلوقی به حیطه جهان قدم می‌گذارد و واقعیت را در تباه‌آلوده‌ترین شکل ممکن با تن خود لمس می‌کند. کشاکش آشکار زندگی و مرداب در این فصل با تاکید بر اجزای واقعیت، گویاتر از هر نماد و استعاره‌ای توصیف می‌شود. مکان حادثه یک بیمارستان است که بنا به اقتضای ماهیتش باید پناهگاهی امن در رویارویی بامرگ باشد، اما حالا به میعادگاه مرگ بدل شده است. برای نوزادانی که تولد زندگی را نوید می‌دهند و در کنار اجساد خون‌آلود، هرلحظه برتعدادشان افزوده می‌شود هیچ جای امنی جز جعبه‌های خالی گلوله وجود ندارد؛ زندگی از آغوش مرگ، بودنش را ندا می‌دهد و... این مهلکه غریب، میدان آزمونی است تا آدم‌ها به فراخور طبیعت‌شان در مرز محدوش بودن یا نبودن، تکاپو کنند.

تاهمین جای کار با دو شیوه بیان روبرو هستیم. ابتدا فیلم لحن نمادینی دارد و به نظر می‌رسد فیلمساز بنا به توصیه مولانا جلال‌الدین مولوی که فرمود:

خوشتر آن باشد که سر دلبران
گفته آید در حدیث دیگران

می‌خواهد حرف و حدیث‌اش را به زبان اشاره بیان کند (قضیه تخم پرنده و دیگر مخلفات صحنه را به یاد داشته باشیم) اما در ادامه،به طرزی واقع‌نمایانه، بار دیگر همان مفاهیم را شرح می‌دهدکه به‌گمان من بسیار تاثیرگذارتر و گویاتر است؛ این صحنه با تولد نوزادی آغاز می‌شود که در قیاس با آن تخم پرنده مفهومی سرراست‌تر وروشن‌تر دارد و به تاویل و تفسیرنیازمند نیست. سرگردانی بین نمادپردازی و واقع گرایی مشکل اساسی فیلم **سرزمین خورشید** است که تا پایان ادامه پیدا می‌کند و من تماشاگر را سخت در حیرت و تردید باقی می‌گذارد. این دوگانگی در بیان چه ضرورتی دارد؟! ظاهرا فیلمساز خواسته است از همان اول کار، سهمی هم برای آن دسته از "گوهرشناسان هنر" که بیان سرراست و بی شیله پیله به مزاقشان خوش نمی‌آید، در فیلم تعبیه کند. در حالی که این شیوه با حال و هوای کلی فیلم هم طراز نیست و حاصل کار را به بیراهه می‌برد. زبان نماد و استعاره، زمانی دریک اثر هنری چاره ساز است که هنرمند به هر دلیلی از بیان صریح و عریان واقعیت معذور باشد. **سرزمین خورشید**، از آن دسته آثاری است که تنها با پرداختی واقع‌گرایانه به ثمر می‌رسند، کما این که به یادماندنی‌ترین لحظه‌هایش را مدیون آن صراحتی است که در تجسم طبیعت جنگ دارد؛ با هیچ نماد و استعاره‌ای نمی‌توان پلیدی جنگ را رساتر و گویاتر و شیواتر از آن لحظه‌ای که یک نوزاد، از آغوش مادر مرده‌اش جدا می‌شود، به تصویر کشید... اما پافشاری فیلمساز در پررنگ‌تر کردن وجه نمادین فیلم آن حس مطلوب را ناکام می‌گذارد و خیلی زود از واقعیت‌ها فاصله می‌گیرد و دستمایه‌ای‌را که با دقت و ظرافت پی‌ریزی‌کرده است به باد یغمای وهم و خیال می‌سپارد؛ تصاویری با چشم‌اندازهای رویایی، فضای واقع‌نمای فیلم را تحت‌الشعاع‌قرار می‌دهند و آن حس پرشوری‌که ازتجلی واقعیت بر پرده سینما سرچشمه می‌گرفت به یک باره در برابر شکل‌گرایی تحمیلی رنگ می‌بازد و بی‌اعتبار می‌شود. در فضایی نامانوس و ساختگی با آدم‌هایی همراه می‌شویم تا در یک سیاحت پرماجرا، دنیای درونشان را بشناسیم و انگیزه رفتارشان را درک کنیم و چگونگی تحول شخصیتشان را ببینیم. اما هر چه پیش‌تر می‌رویم از مقصد درام دورتر می‌افتیم، حوادث یکی پس از دیگری‌رقم می‌خورند، بارها از هراس فروافتادن به دامگه حادثه دلمان می‌لرزد، توصیف و تجسم تباهی‌های جنگ همچنان تکرار می‌شود، همه جا مرگ در کمین زندگی است. در این ورطه هولناک که مثل کابوس آشفته و تهدیدآمیز و پایان ناپذیر است باید از آشوب، درون همسفرانمان باخبر شویم تامنحنی درام اوج و فرود تازه‌ای پیدا کند و از تکرار مکررات فاصله بگیرد واین سیرو سلوک،حاصل و معنایی داشته باشد. اما هیچ حادثه‌ای نمی‌تواند راهی به دنیای درون آنها باز کند، چون روند فزاینده نمادپردازی، آدم‌ها را از مختصات فردی و

خود انسانی تهی کرده است و از آنها تیپ‌هایی تک بعدی پرورده تاهر کدام به منزله نمادی از تفسانیات انسان، شعارهای اخلاقی را تفسیر کنند. در این جمع اضداد، یکی مظهر جبن و زبونی است و دیگری نمودار شجاعت و ایثار و به همین سیاق؛آزمندی و دنیاپرستی، ایمان و پایداری در راه عقیده، شقاوت و بی‌رحمی، مهربانی و وفاداری، تردید و تزلزل، صبوری و بردباری و مفاهیمی از این دست به طرز کلیشه‌ای با کردار و منش آدم‌ها گوشزد می‌شود. در این چارچوب بسته،نه تنها شخصیت پردازی- یعنی یکی از اساسی‌ترین ارکان درام - نمی‌تواند محلی از اعراب داشته باشد، بلکه بازیگران کارآزموده را هم درایفای نقش سردرگم می‌کندو مجالی باقی نمی‌گذارد تا توانایی‌هایشان را به نحو شایسته بروز دهند. به عنوان مثال **گلچهره سجادیه** در نقش زن امدادگر با آن چهره عبوس و رفتار عصبی، از آغاز تا پایان فیلم، حضور انعطاف ناپذیری دارد و آن قدر درترشرویی و تندخویی و پرخاشگری مبالغه می‌کندکه انگار خصیصه ذاتی‌اش چنین است و رفتارش به حوادثی که درپیرامونش اتفاق می‌افتد ربطی ندارد. در موقعیتی‌که فیلم برای آدم‌هارقم می‌زند، نقش و بازیگر، سرنوشت مشترکی پیدا می‌کنند. مجالی برای بروز ژرفای عاطفه و احساس یک زن درگیرو دار شرایط نابهنجار و بحرانی نیست. تا آن‌جا که وقتی در صحنه‌ای از فیلم قرار است لحظه‌ای فارغ از خشم و هیاهو، شاهد شوق مادرانه این زن باشیم و لبخندی از سرمهر و عطوفت برچهره‌اش ببینیم، حاصل‌کار نچسب و تصنعی است. با همین کیفیت، دیگران هم بلاتکلیف و با درهوا هستندو اعمالشان انگیزه و هدف روشنی ندارد. مثلا معلوم نیست که چرا آن سوداگر دنیاپرست(**سعید پورصمیمی**) دسته‌ای اسکناس در جیب افسر اسیر عراقی می‌گذارد. از این کار چه نتیجه‌ای باید گرفته شود. گفتگوها در بسیاری موارد پرحرفی کسل‌کننده‌ای هستند وهیچ نقطه ابهامی را در فیلم روشن نمی‌کنند. بیاد بیاوریم گفتگوی نسبتا طولانی زن ومردی را(متاسفانه نام و نشان مشخصی ندارند، جز این که بگوییم مرد، سبیل کلفت و قلچماق است، زن چاق و بی‌حوصله) که درباره همسرانشان حرف می‌زنند و خاطرات تلخ و شیرین گذشته را باهم مرور می‌کنند. مرد از حسادت زنش می‌گوید، زن از شغل شوهرش که در گمرک خرمشهر کار می‌کرده و ... در آخر بحث به این نتیجه می‌رسند که "*مردها همه لجبازند...*" خب ظاهرا این حرف‌های بی‌ربط باید زمینه‌ساز روابط تازه‌ای میان آنها باشد یا در جایی از فیلم گرهی را باز کند، اما خیلی زود فراموش می‌شودو قصه همدلی این دو همسفر ناتمام می‌ماند. غرولندهای بی‌وقفه زن امدادگر و متلک پراکنی‌هایش به دکتر کسری (**خسرو شکیبایی**) هم از موارد گیج کننده فیلم است. رابطه این دو که از سوءتفاهم شروع می‌شود و به تفاهم می‌انجامد، به یک پیش درآمد متین منطقی نیازد دارد، نه بدانیم که سرچشمه سوءتفاهمشان چیست؟ و در پایان تفاهمشان را باور کنیم. همین قدر می‌دانیم که زن از ترسو بودن مرد دلخور است در واقع از او طلبکار است. حالا چرا؟ نمی‌دانیم. نوع رابطه این دو ایجاب می‌کند که از سابقه آشنایی‌شان حتی پیش از جنگ باخبر شویم، اما هیچ اشاره‌ای به گذشته آنها نمی‌شود. با این همه ابهام، بی‌تردید، تحول شخصیت‌ها هم معنایی‌نخواهد داشت. این‌که مرد در پایان برترس و دلهره‌اش غلبه می‌کند و سرشار از شجاعت و غیرت به پا می‌خیزد تا زن و نوزاد"نمادین" را از مهلکه نجات دهد، همان قدر بی‌اساس است‌که تحول شخصیت افسر عراقی و نگاه معصومانه‌اش به نوزاد و زن امدادگر ودکتر کسری. همنوع دوستی این آدم که از سبیل‌هایش خون می‌چکد، از کدام حادثه آموزنده مایه گرفته است؟ تا آن جا که به یاد می‌آوریم. دکتر کسری یک بار او را می‌کشد و زنده می‌کند، یکی از افراد هم زخمی مهلک برپایش به یادگار گذاشته، دیگران هم با او انچنان مهربان نبوده‌اند که مایه عبرتش شوند. راز این تحول سر به مهر باقی می‌ماند مگر این که فرض کنیم، دسته اسکناسی را که "سوداگر دنیاپرست" در جیبش می‌گذارد و بعدهم آن را پس نمی‌گیرد، در این جا کارساز می‌شود ومهربانی به بار می‌آورد. شاید!

در میان خیل آدم‌هایی که در **سرزمین خورشید** با حادثه‌ها رو در رو هستند، به زحمت می‌توان الگوی موفقی در شخصیت‌پردازی پیدا کرد. تنها نمونه مثال زدنی دراین زمینه، شخصیت فرمانده(جهان آرا) است که با حضور زودگذرش دریادها می‌ماند. وقتی او درگیر و دار آن حوادث مهلک، از درد دندان شکوه می‌کند، به همین سادگی از چارچوب یک تیپ کلیشه‌ای خارج می‌شود و ما باور می‌کنیم که او قهرمانی آسیب‌ناپذیر نیست، بلکه آدمی عادی است که برای حفظ کیان سرزمینش از جان عزیزش مایه می‌گذارد.

کاربرد عنصر تعلیق آن هم به صورت ناپایدار و مقطعی، یکی دیگر از مواردی است که یک دستی حس وحال فیلم را مخدوش کرده است. تعلیق درسینما، زمانی کارساز و تاثیرگذار خواهد بودکه باکلیت درام همسو باشد

و در روند داستان کشش ایجاد کند. حال این که **سرزمین خورشید** فیلم داستان‌گو نیست و نیازی به این گونه تمهیدات ندارد، اما فیلمساز با پافشاری بی منطق بر تعلیق‌آمیز کردن حوادث، این جاذبه نمایشی را به عاملی کند و درعین حال تماشاگر را با جمعی از آدم‌های جوراجور به سفری پرماجرا و مکاشفه‌آمیز بفرستد و مرحله به مرحله سیرو سلوک در عوالم پیچ در پیچ بپردازد و مفسر "جهان و کارجهان" باشد و آخر کار هم به تمثیل

احمدرضا درویش

کسالت‌آور و ابهام برانگیز بدل کرده است. مثلا قضیه موردحمله قرار گرفتن زن امدادگر توسط موجودی ناشناس و نامرئی در جنگل، که با تعقیب و گریز به شیوه فیلم‌های جنایی برگزار می‌شود، حاصلی جز اتلاف وقت به بار نمی‌آورد؛ به خصوص که درآخر کار هم نمی‌فهمیم موضوع از چه قرار بوده است. در این صحنه حتی استفاده از زاویه دوربین سنجیده نیست، به نوعی که با قرار گرفتن در جایگاه دید نیروی مهاجم، تماشاگر را از موقعیت همراهی با قهرمان به موقعیت ناخواسته‌ای پرتاب می‌کند و او را وادار می‌کند تابرخلاف میل درونی‌اش با دشمن همراه باشد.

سرزمین خورشید، محصول کوششی صادقانه است که به دلیل افراط در پراکنده‌گویی عقیم مانده. این نارسایی بیش از همه در طرح و ترکیب فیلمنامه ریشه دارد که بیش از گنجایش آن بار زده است و در واقع خانه از پای بست ویران است. وقتی قرار باشد یک فیلم، هم طبیعت جنگ را به وجه ملموسی به تصویر بکشد و هم به زبان نما و استعاره، شعارهای فلسفی و عرفانی صادر

پناه ببرد و قضیه را یک جوری فیصله بدهد، طبیعی است که سررشته امور از دست برود و دیگر جایی برای حرف حساب باقی نماند و آن همه تکاپوی صادقانه، سرانجام حاصلی جز رنج بیهوده" و "سعی بی‌فایده" به بار نیاورد.

احمدرضا درویش، پس از سال‌ها تجربه، بالاخره با فیلم **کیمیا**، نشان داد که فیلمسازی تواناست و باید به آینده‌اش امیدبست، اما آخرین دستاورد سینمایی‌اش، با این که از ظرافت و دقت بی‌بهره نیست، نمی‌تواند برای او افتخاری کسب کند و در کارنامه سینمایی‌اش جایگاه معتبری داشته باشد. این بار **درویش**از آن صمیمیت "کیمیا" و ارش دورافتاده و تکنف را جایگزین ساده‌گویی کرده است، به همین دلیل حرفش به دل نمی‌نشیند و فیلمش شوقی برنمی‌انگیزد. او باید بداند که ساده‌گویی در هنر، عین "کیمیا"ست. ■